

профиля в «обслуживающих» завод областях — медицине, образовании и т.д. Библиотеки позволяли получать качественное заочное образование, а в сессионный период обслуживали многочисленные очных студентов свердловских вузов приезжающих на Вагонку.

Со дня своего открытия Дворец был заполнен детьми и взрослыми: студиями, читателями библиотеки, зрителями и слушателями. Дворец привлекал заводчан красотой и великолепием классицистических интерьеров, возможностью выбраться из своих ограниченных по размерам квартир, полных коммунальных забот в свободное пространство жизни духа. Небольшой штат работников Дворца с любовью и старанием сохранял высокий классицистический строй жизни Дворца. В народе ходили легенды, что проект Дворца был выкраден из Парижа, и копирует один из Дворцов Версаля. Однако Дворец как достояние завода, главное подразделение, воспитывающее кадры, работал четко и организованно, был открыт для всех (цена билета на концерт самого знаменитого исполнителя благодаря профсоюзу всегда носила символический характер). Дворец культуры выполнял все функции «цеха культуры» — прививал этикетные и эстетические знания и представления, вырабатывал художественные умения и навыки, воспитывал художественный вкус и идеал.

Крен в развитии культуры от ценностей коллектива и производства к ценностям частной жизни и развлечений, начавшийся в 1991 г. не обошел стороной и ДК имени И.В. Окунева. Первой пострадала библиотека, ее фонды, не вмещающиеся более в отведенные ей помещения дворца, были переданы муниципалитету и растворились в других библиотеках города. Во Дворце ныне функционирует из библиотеки только читальный зал.

Затем пришел черед творческих коллективов и студий. Взрослые коллективы распались в силу вставшей перед заводчанами необходимости выживать и зарабатывать независимо от родного предприятия в одиночку в свободное от основной работы время. Первичные потребности увели людей из Дворца в начале 90-х гг. Свободное время, отдаваемое раньше культурному творчеству, теперь посвящалось еще раз работе. Вслед за родителями из Дворца уходили и дети, так как занятия в кружках и студиях становились платными и требовали от семьи определенных материальных затрат, что тоже становилось непосильным в условиях невыплаты зарплат и массового обнищания народа.

Новые задачи, решаемых коллективом Дворца культуры в конце 1990-х — начале 2000-х гг. привели к арастанию данного предприятия в «индустрию развлечений». В 2000–2002 гг. к 65-летию юбилею завода была предпринята генеральная реконструкция Дворца культуры, воплощенная архитектурно смещение ценностных аспектов деятельности данного предприятия. Переход от коллективизма к индивидуализму выразился в создании «директорских апартаментов» и бани-сауны, переход от воспитания к развлечению в пересоборудовании буфета и гостиных в залы ресторана. Возникли и новые коммерческие формы работы: концерты за столиками, праздничные банкеты для цехов и подразделений завода и т.д. Как и вся «индустрия развлечений» Дворец культуры пошел на поводу у публики, выполняя древний заказ: «Хлеба и зрелищ». Из создателей художественного действия люди превратились в зрителей, из свободных и независимых творцов, в вынужденных платить за развлекательные услуги потребителей. Зато Дворец культуры устоявший в самые тяжелые для завода и района времена, и сегодня поражая строгим великолепием ампирной архитектуры, стал прибыльным предприятием «индустрии досуга».

*С.В. Кислова  
(Екатеринбург)*

### **ОТ УРАЛА ИНДУСТРИАЛЬНОГО К УРАЛУ ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОМУ (ОПЫТ ПОСЕЩЕНИЯ «ИНСТИТУТА ТАНЦА»)**

То социально-экономическое состояние, в котором сегодня пребывает Урал вместе со всей страной и общеевропейским домом, называется постиндустриальным. Оно характеризует эволюцию и преобразования предыдущего, индустриального состояния. Тип культурной среды, характерный для постиндустриального общества называют постмодернизмом. В обоих случаях приставка пост- указывает на отрицание непосредственных предшественников. И если постиндустриальное общество ориентировано не на объемы производства, а на качество продукции, на разнообразие рынка, на потребителя, то и постмодернизм в культуре предполагает смену таких базисных характеристик культуры модернизма как единственность истины, определенность суждений, безусловность моральных норм, линейность и неизбежность событий во времени. Терри-

ториальная периферия нашей страны была всегда и культурной периферией, новейшие культурные тенденции с опозданием проявлялись здесь. И характеристика «индустриальный край» становилась приговором в культурно-художественной области.

Сегодня город Екатеринбург отнюдь не является только «опорным краем державы». Столичные культурные процессы не «докатываются» отзвуком до Урала, а происходят синхронно (одновременная демонстрация кинофильмов), параллельно (проведение театральных, музыкальных, кинофестивалей) и даже уникально (оригинальные культурные проекты) в нашем городе. Постиндустриальная «децентрализация», территориально-экономическое выравнивание сказываются и в культурной сфере. Промышленно-индустриальное главенство края на карте страны заменяется его культурно-интеллектуальным равноправием. И у нас «на малой родине» интеллектуально-художественные поиски, культурные эксперименты определяются уже не духом классической картины мира модерна, а духом постмодерна. Чем же хороша и плоха это «пост» ситуация, как ощущает себя в ней екатеринбургский интеллектуал?

Обратимся к последней екатеринбургской театральной практике. Постмодернистские тенденции в этой области — сегодняшняя реальность. Интеллектуально избалованный екатеринбургский зритель ждет не просто новых решений на сцене, в духе постмодерна он жаждет игры, соучастия, загадок, он ищет диалога, он ищет тонкого, точного и коллегиального ответа на проблемы современности. И вместе с привычными «вечными» залами классических театров заполняет зрительские места новейших, экспериментальных (например, театра «За бетонной стеной»). Новые театральные коллективы меняют традиционные представления о законах жанра, о правилах поведения публики и актера, наконец, о содержании и смысле привычных текстов. Они расшатывают устоявшиеся стереотипы, заставляя зрителя думать о времени и о себе.

Десять лет функционирует в Екатеринбурге Муниципальный театр балета, ныне носящий название «Институт танца». Он многообразно и успешно сотрудничает с оригинальными европейскими хореографами, осуществляет совместные проекты с интересными танцевальными группами. Каждый год коллектив театра предлагает зрителю «новую постановку на старую тему», вызывая интерес как у любителей балета и танца, так и у непричастной балету публики. После этих спектаклей долгов интеллектуальный резонанс, многообразные интерпретации. Например, за последние несколько лет театр предложил зрителям три неоднозначных женских образов-символов, заставивших переосмыслить традиционное представление не только о знакомых героинях (Мари, Маргарита, Каренина, Спящая Красавица, Белоснежка), но и о Женском вообще.

В декабре 2002 г. театр показал новый даис-спектакль «Семь братьев», поставленный хореографом Ольгой Паутовой. Он тоже «о женском». Попытаемся оценить этот спектакль как явление постмодернизма и ответить на поставленный выше вопрос о его (постмодернизма) пользе.

Для этого воспользуемся известной классификацией характерных признаков постмодернизма П.И. Хассана и сопоставим с ними этот спектакль. Признаки следующие: неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей; фрагментарность, коллажность творчества художника, использующего готовый или расчлененный литературный текст; деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям; безличность, поверхностность, подчеркивание множественности «я»; непредставимость, ирреалистичность, антикинографичность произведения; ирония и связанные с ней игра, полилог, самоотражение; попытка найти ускользающую истину; гибридизация, мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы, расширение рамок прошлого в настоящем; карнавализация, «веселая относительность» предметов, участие в диком беспорядке жизни; перформанс участие; театр как действующая норма для деканонизирования общества; конструктивизм, конструирование реальности; имманентность, способность человеческих чувств охватывать мир от тайн подсознания до черных дыр в космосе.

В основе спектакля «Семь братьев» — сказка «Белоснежка и семь гномов». Жанр определяется как «пластическая драма». Музыка — духовное сочинение Дж. Перголези, оратория «Stabat Mater».

От классической детской сказки про Белоснежку в спектакле остается, пожалуй, только количество проживающих совместно существ (7) и наличие некой девицы, внезапно нарушившей их сложившийся жизненный уклад. Однако название заставляет зрителя вспомнить и другие подобные сюжеты сказок, когда в общество нескольких молодых людей (7, 8, 11) попадала хорошенькая девушка. А это уже — актуализация архетипа, настраивание на размышления в его ду-

хе. Все остальное в этой пластической драме («не тако»): Белоснежка не беленькая, а темненькая, платье у нее тоже заставляет забыть о белоснежности, оно красное и больше похоже на крестьянский сарафан из мешковины. Облик ее далек от облика принцессы: она непричесанна, неряшлива и движется не изящно, а довольно неловко. Братя тоже мало похожи на мужчин — они легки, прозрачны, эфемерны как эльфы. Живя в странном месте, не похожем на лес, они не заняты никакой работой, а только беззаботно веселятся, порхают, делают забавные пируэтики. Появление Белоснежки в этой сказочной колонии вовсе не несет порядок и достаток в дом, а, наоборот, возмущает покой и серьезно угрожает жизни и здоровью его обитателей. Спектакль удивительно красив, ярок, многоцветен, зрелищен — это его «обложка». Но его яркость и многоцветие, детская игрушечность, даже лубочность — праздничная упаковка для сложных символов, которые зритель воспринимает с удовольствием, рассматривая и «вертя в руках» как красивый предмет. Эти символы довольно расхожи: ярко-алое платье и шаль героини; красное яблоко в ее руках как знак соблазна и раздора одновременно; фаллические аллюзии семи остроконечных колпачков на головах братьев и семи башенок их замка, дерево на заднем плане, растущая и полная луна на небе.

Итак, постмодернизм... Неопределенность, двусмысленность — сколько угодно! Зрителю предлагается додумывать все: от того, кто такие герои (люди ли, эльфы, непонятные сказочные существа), какого они возраста и где они живут до того, что же с ними на самом деле происходит.

Фрагментарность и коллажность также налицо. Автор использует даже не один, а два (сказка и оратория Перголези) самостоятельных текста, вольно обращаясь с их автономными пространствами и неожиданно сочетая их друг с другом. Это действительно похоже на коллаж, так как оба текста продолжают быть самостоятельными, не порождая единства, а общаясь друг с другом на равных. Церковная музыка XVIII в., с одной стороны, своей безусловной красотой, создавая серьезное ощущение стройности и порядка, как бы иронизирует по поводу трогательных попыток братьев отстоять свой прозрачный безмятежный мирок. С другой, эта оратория предназначалась к празднику «Семь скорбей Богородицы», вся она — благоговение пред Девой Марией. Но под эту музыку двигается Белоснежка: вся земная, грубоватая и соблазнительная, воплощающая телесный низ, женское рожденное и рождающее начало. Музыка (духовное) и сказка (телесное) сведены и порождают архетипный ряд анимы: Ева — Елена — Дева Мария — София, символизирующий постепенное, поэтапное, непростое духовное становление, обретение полноты, целостности.

Презрение ко всем официальным условностям — козырная карта постмодернизма. Легко расправившись с общепринятым прочтением сказки, автор легко обращается и с жанровыми требованиями, освобождая себя от необходимости следовать языку балетного жеста. Ее понимание движения на сцене подчинено не формальным законам танца, но внутренней логике действия. Акцент делается на технике пластической импровизации, при которой тело исполнителя само ищет и приобретает те или иные движения. Движения Белоснежки бытовые, позы — натуралистичны. Постепенно из неуклюжего и неловкого существа она превращается в кокетливую соблазнительницу, и движения ее из неуклюже-мускульных становятся показательно-скульптурными. Естественный, а не нормативно-балетный пластический язык спектакля создает ощущения рождения формы и смысла вдруг тут, на сцене, непосредственно перед зрителем, без репетиционной шлифовки. Он же облегчает понимание этого языка, не конвенционального, а естественного.

Постмодернизм стирает личностные особенности, и в этом спектакле нет конкретных личностей. О Белоснежке можно сказать, что она символизирует величностную и неотвратимую власть Либидо. Она вторгается в детский безгрешный мир братьев и лишает их привычного рая, заставляя изменяться, взрослеть, мучительно обретая плоть и искушения, с ней связанные. Мы видим здесь «женское», «мужское», «телесное», «духовное», «метаморфозы». Спектакль выводит в пространство коллективного бессознательного и заставляет вновь переживать процесс инициации, выстраивать архетипы младенца, анимы, анимуса, матери как моменты человеческой и личностной эволюции.

Бессознательное не представимо в сознании, образы его репрезентации множественны и неточны. Автору предстоит сложная задача «изъяснить неизъяснимое». Именно с этим неясным миром приходится иметь дело художнику в постмодернизме, отчего произведения наполнены

символами, прочитываемыми множественно. Красное платье Белоснежки имеет отношение и к ее телесности, и к ее женскости, и к ее энергиям страсти, и к тем мукам, которые она несет братьям, и к тому ликованию, к которому она их приводит. Она — процесс, она — смена состояний, она — зараза, она — благо. Традиционное белое платье умалчало бы об этой плотской сущности Белоснежки. Прозрачные сарафанчики братцев также отсылают не только к их инфантильной невинности, но говорят и о слабости, даже болезненном бессилии, безосновности, безответственности. Это не характеристики эльфов, в этих символах горечь автора (и зрителей) от беспомощности современных мужчин вообще. В спектакле верховодит Белоснежка не только как либидо, но и как Женщина, живущая в реальном мире при всей его некрасивости и неустойчивости (у нее нет дома, например), живущая, принимающая решения, отвечающая за них и даже способная спасти целую ватагу бесполезных юношей.

О таких вещах невозможно говорить определенно и однозначно, смысловые жизненные истины текучи, трудноловимы, они проявляются в спектакле (или после спектакля?) постепенно. Сложное, беспорядочное, абсурдное представляются в процессе многоуровневого диалога, полилога, где каждый участник ведет себя достаточно иронично. Серьезность авторского подхода и однозначность зрительской интерпретации противопоставлены постмодернистскому тексту. Его ирония связывает, расчленяет, меняет местами и создает подвижный образ подвижного мира. На сцене происходят трагические события: братцы последовательно гибнут, прикоснувшись к «плоду соблазна», белоснежину яблоку, однако публика не ахает и не печалится, а улыбается и ждет, как повернется игра. И действительно — никакого трагизма — в финале все семь братьев сидят за реальным столом и дружно стучат ложками, поедая белоснежину похлебку.

В произведении отсутствуют временные ориентиры. Сказка ли это — плод прошлого о прошлом или быличка, было ли это в незапамятные времена или вот только что? А может быть это аллегория того, что происходит с нами сейчас? Постмодернизм удивительно терпим к истории, не позволяя ей оставаться в прошлом, тащит ее в настоящее и перемешивает с повседневностью. Театральный костюм в таком спектакле — не атрибут времени, а игрушка автора и зрителей, не определяющая жестких временных рамок. Время и пространство могут быть сконструированы произвольно, в зависимости от возникшего прочтения текста, от настоящей интерпретации. При этом все, что было в прошлом, любое событие, любой текст ценны, ценны потому, что могут быть актуализированы и прочитаны еще раз, в ином контексте, даря иные смыслы.

По своей интерпретационной вседозволенности искусство постмодернизма напоминает старую карнавальную традицию. Наш спектакль также карнавален: он смешивает, смещает, тяжелое изображает легким, неприличное необходимым и даже благообразным. Акцент на жизни темного мощного неясного опасного низа — черта карнавальности, не просто реабилитирующая человеческую тень, но призванная высветить ее и тем самым обезвредить.

А это уже не только задача автора, автор здесь становится одним из многих, он говорит языком толпы, он проговаривает ее скрытые страхи и страсти. Постмодернистский текст открыт, его достраивает публика. И при всей организованности и отрепетированности спектакля он по сути становится перформансом, сотворчеством автора и зрителя.

Таким образом, сопоставив спектакль «Семь братьев» с характерными признаками постмодернизма, мы обнаружили его соответствие им. На спектаклях подобного рода екатеринбургская публика не скучает и не зевает, она активно живет и развивается вместе с художественным текстом. Такие тексты предполагают некую готовность меняться, пластичность мышления, толерантность. Но вместе с этим и определенную интеллектуальную подготовку, способность находить скрытые подсказки, считывать символы, прослеживать их сложные смысловые ряды. Но вместе с этим и не относиться к своему занятию слишком серьезно, ведь это только игра! А если это так, то нужно уметь получить удовольствие от процесса.

Стремящийся к этому екатеринбургский зритель вызывает уважение. Автор, работающий для такого зрителя, должен быть счастлив. А мы, проживающие в городе Екатеринбурге, с удовольствием констатируем, что место это не только и не столько уже индустриальное, сколько культурное во всех отношениях.